


Mobiliário doméstico, dessacralização da arte, ironia e humor: a produção de Beatriz González na década de 1970

*Domestic furniture, desacralization of art, irony and humor:
the production of Beatriz González in the 1970s*

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco

 0000-0002-8352-9019
vanessarebesco@hotmail.com

Resumo

Neste artigo, analisamos as obras da artista colombiana Beatriz González criadas na década de 1970, a partir de artefatos considerados do espaço doméstico. Essa artista, mediante estratégias e intenções diversas, ressignificou mobiliários domésticos e fez com que eles perdessem suas funções de uso, ganhando outros valores simbólicos. Com uma dose de ironia e humor, ao longo de sua produção a artista recuperou as pinturas de cores vivas, as estampas populares consideradas cafonas e as modificou em formas enérgicas que exacerbam o banal do cotidiano e a dessacralização da arte.

Palavras-chave

Mobiliário doméstico. Beatriz González.
Arte colombiana. Humor e ironia na arte.

Abstract

In this article, we analyze the works of the Colombian artist Beatriz González created in the 1970s, from artifacts considered to be from the domestic space. This artist, through different strategies and intentions, re-signified domestic furniture and made them lose their functions of use, gaining other symbolic values. With a dose of irony and humor, throughout her production the artist recovered the brightly colored paintings, popular prints considered tacky, and modified them in energetic ways that exacerbate the banal of everyday life and the desacralization of art.

Keywords

*Domestic furniture. Beatriz González.
Colombian art. Humor and irony in art.*

Tanto as fábricas quanto os lares (de modo semelhante ao que conhecemos na atualidade) foram inventados pela Revolução Industrial, antes da qual grande parte das transações comerciais ocorria nas casas dos negociantes, pois o lar era tido como espaço de trabalho e moradia (comer, dormir, habitar). Só quando surgem lojas, escritórios, fábricas é que o trabalho passa a ser realizado nessas outras esferas. Com a consolidação desse modelo que separava o trabalho do lar, o serviço de muitas pessoas passou a ser trocado por salário, em ambiente exclusivamente criado para ele, sob a administração do patrão, que decidia também em quanto tempo e em que condições os trabalhos deveriam ser realizados, o oposto, portanto, do que ocorria quando as atividades eram realizadas na esfera doméstica (Forty, 2007, p. 136-137). Nesse momento, podemos observar também o surgimento de uma separação mental e subjetiva entre lar e fábrica (escritório, lojas). Esta passou a receber atribuições opressivas, e aqueles valores positivos, como abrigo, segurança, respeito a si mesmo, elementos que, no espaço de trabalho, foram se perdendo. Até mesmo as roupas usadas nesses locais não deveriam ser as mesmas: há roupas para o trabalho e para o uso em casa (p. 136-137).

Do ponto de vista das funções primárias desse ambiente, essa transformação foi acompanhada pela decoração e pelo *design*¹ de seus objetos. A casa passou a ser elaborada em oposição aos ambientes de trabalho por meio do uso de mobiliários específicos. Por conta disso, notamos que até grande parte do século 20, nos escritórios, encontrávamos somente cores utilitárias e superfícies duras e, nas casas, grande diversidade cromática, texturas aveludadas e macias. É recente a introdução de elementos mais confortáveis nos espaços de trabalho, e isso tem cada vez mais deixado essa distinção embaçada.

Não existe um modelo de lar que sirva como ideal para essa oposição aos ambientes de trabalho. Os vitorianos narravam repetidamente suas casas como um céu que as mulheres se empenhavam para deixar tranquilo e alegre. Durante

¹ Devemos esclarecer que embora o termo *design* possa parecer anacrônico por estarmos escrevendo sobre o século 19, o autor que usamos como referência analisa a história do *design* e faz uso desse termo em séculos que a prática não existia enquanto palavra, embora já existisse enquanto conceito/ ideia. Como os dados trazidos são do estudo de Forty (2007), também faremos uso desse termo mesmo nos referindo a séculos anteriores.

o século 19, as casas da aristocracia eram consideradas lares ideais, onde havia condições para desfrutar do ócio. Isto é, os elementos tidos como pertinentes e bonitos no lar deram forma aos artigos para utilização doméstica. À medida que se constrói esse gosto para objetos do lar, o design começa a ditar formas de se pensar sobre a casa e o modo como as pessoas precisam se comportar dentro dela. Com relação a essa forte influência do *design* na aparência da mobília doméstica, a máquina de costura surge como um grande exemplo, tendo em vista que se buscava diferenciar as máquinas domésticas das utilizadas em ambientes industriais (Forty, 2007, p. 136-137).

As primeiras máquinas foram feitas individualmente, por métodos manuais, praticamente para uso exclusivo das fábricas, e eram caras. Logo os fabricantes se deram conta de que a demanda não era grande e rapidamente fora suprida. A Wheeler & Wilson tinha um modelo de máquina mais compatível para o uso nas casas e notara que o uso doméstico aumentaria demais a demanda por compra de máquinas. Por isso, a marca iniciou as vendas nesse novo setor, e rapidamente outras empresas continuaram por esse mesmo caminho (Forty, 2007, p. 132-133). O passo seguinte dessas empresas foi a realização de um trabalho de publicidade intenso para convencer as mulheres norte-americanas da necessidade de possuir essa máquina de costura. Para tal feito, diminuíram os valores e criaram facilidades na forma de parcelamento, alcançando assim as classes menos abastadas (p. 136-137).

Esses exemplos evidenciam como, ao longo dos séculos, o *design* dos objetos, do mobiliário de forma geral e seu pertencimento a espaços específicos, passou por vários processos de modificação dependendo das intenções e necessidades de cada contexto cultural. O imaginário social que temos hoje do significado de lar e de como ele deve ser decorado e mobiliado foi se consolidando ao longo de disputas publicitárias e interesses específicos.

Reiterando esse argumento, observamos que outro utensílio pertencente à vida doméstica na atualidade e relacionado com as obras que iremos analisar é a cama. Durante a Idade Média surgiu a expressão “fazer a cama”, até hoje utilizada para se referir ao ato de arrumar a cama. Naquela época, ao contrário de hoje, essa declaração não tinha sentido figurado; significa, antes, exatamente o que enunciava: alguém “desenrolava um monte de panos, ou ajuntava um monte de palha, encontrava um casaco ou cobertor e ajeitava a coisa toda

da maneira mais confortável que conseguisse” (Bryson, 2011, p. 69). Durante a era elisabetana, a cama era tida como algo muito importante, assim como as roupas de cama e, em segundo lugar, os objetos de cozinha. Pelo restante da mobília doméstica, não havia tanto apreço. Na época de William Shakespeare, a cama era caríssima, chegando a custar metade do salário anual de um professor primário. Isto é, era um objeto valioso simbólica e materialmente também. Por conta disso, a melhor cama da casa era exibida às visitas e ficava no andar de baixo, geralmente na sala, e quase nunca era de fato utilizada (p. 348).

No século 17, em São Paulo, as camas eram vendidas por valores extremamente elevados. O número de camas na cidade totalizava apenas seis; a maior parte das pessoas dormia em redes, costume que só a partir dos anos 1850 passou a ser considerado algo selvagem. Em boa parte do século 18 e parte do 19, no Nordeste do Brasil, os senhores latifundiários faziam da cama objeto de decoração e a exibiam aos convidados recoberta de adornos (Carvalho, 2008, p. 71). Em tal contexto, parte da intimidade era exposta, e os limites entre o público e o doméstico eram frágeis.

Observando os inúmeros trechos de viajantes e crônicas coletadas por Ernani da Silva Bruno, notamos que as casas, que eram rigorosamente pobres em mobiliário, possuindo quando muito mesa, bancos, esteiras e baús, tinham, não raro, no quarto de dormir do proprietário ou no de hóspedes, uma cama ricamente ornamentada, por vezes com a presença de dourado, solidamente constituída e paramentada com colchas de rendas e lençóis alvíssimos, de tecido de ótima qualidade. Não deixa de ser instigante imaginar que nas casas conhecidas por suas alcovas sem janelas, incrustado no meio do corpo doméstico, segregado das áreas de presença social externa pudesse estar presente talvez o único móvel rico da casa (Carvalho, 2008, p. 71).

Cada cultura e época atribuíram ao artefato material um valor e uma função, dentro de um contexto particular que posteriormente pôde ou não a ele se interligar ou se opor. Neste artigo, focalizamos móveis domésticos que se caracterizam por suas dimensões físicas. Como vimos, toda a materialidade dos artefatos estabelece interações sociais com as pessoas; eles modificam a vida social e nela interferem, são produzidos por indivíduos e elaboram ativamente a cultura (Hodder, 1982). Por isso, os móveis não apenas refletem distinções

sociais e simbólicas, sendo de fato o meio pelo qual todos esses elementos são com frequência repetidos, legitimados ou alterados (Tilley, 2008, p. 61). Os artefatos se modificam porque as sociedades que os elaboram se transformam – eles mudam para que a humanidade se altere.

Na arte, como veremos neste trabalho, os mobiliários domésticos podem ser usados para enfatizar dominação ou estabelecer resistências. Nesse sentido, analisaremos obras da artista colombiana Beatriz González, criadas na década de 1970 a partir de artefatos considerados do espaço doméstico. Essa artista, mediante estratégias e intenções diversas, ressignificou mobiliários domésticos e fez com que eles perdessem suas funções de uso, ganhando outros valores simbólicos.

Beatriz González, os mobiliários domésticos e a arte colombiana

Beatriz González nasceu em Bucaramanga, cidade da Colômbia, em 16 de novembro de 1938. O início de sua formação acadêmica ocorreu em Bogotá, onde cursou três anos de arquitetura na Universidade Nacional da Colômbia (1956-1958), depois, entre 1959 e 1962, estudou artes na Universidade dos Andes, em que obteve o título de mestre em belas artes, tendo também, nesse período, frequentado a Faculdade de Filosofia durante três anos. Fez curso de gravura na Academy of Fine Arts de Rotterdam, Holanda (1966). Ao retornar para seu país, iniciou sua carreira, projetou e, em 1978, fundou a Escola de Guias do Museu de Arte Moderna de Bogotá (Mambo); escreveu os roteiros de museu para a montagem do Museu Nacional da Colômbia, em 1989 e 1990. Desde 1997, tem trabalhado com pesquisas em museologia, história da arte e caricatura (Gómez Prada, 2018).

Toda a produção dessa artista foi fortemente marcada pela presença da crítica de arte e historiadora argentina (mas que morou grande parte de sua vida na Colômbia) Marta Traba, que, além de ser sua mentora durante sua carreira nas belas artes, foi sua professora em 1957, num curso na Universidade da América sobre o Renascimento italiano. Nos anos 1960, González realizou com Traba uma viagem de estudos a Washington e Nova York. O contato com Traba foi um divisor de águas para González, que, a partir dele, se aprofundou nos estudos de história da arte e adquiriu um olhar mais crítico e criativo sobre o que deveria ser a arte

moderna. Ademais, não menos importante, ressaltamos que desde o começo Traba criticou positivamente os trabalhos de González, e isso a impulsionou no início de sua carreira. Os textos críticos de Traba, naquele momento, defendiam que o tipo de trabalho que González fazia era idealmente o que de fato deveria ser realizado naquele instante da história (Gómez Pradav, 2018).

Durante sua longa carreira, reconhecida internacionalmente, González trabalha com diversos temas e experimenta vários suportes distintos. Assim, cria elementos híbridos, que combinam realidade e ficção, modelos naturais e culturais que são imprevisíveis. Ao mesmo tempo em que expõe ao público o espaço da casa, essa artista viola o uso desses objetos que desempenham funções específicas dentro da tradição.

Ela expôs individual e coletivamente desde 1962 em dezenas de espaços dentro e fora da Colômbia. Na apresentação do catálogo da mostra Beatriz González: exposição retrospectiva (1984), a então diretora do museu, Gloria Zea, ressalta o fato de Beatriz González ser uma artista ligada intimamente ao Mambo, onde obteve grande parte de seus êxitos artísticos,² tendo colaborado desde a sua fundação. Em visita técnica à biblioteca da Universidade dos Andes, Museu de Arte Moderna de Bogotá e à biblioteca da Universidade Nacional da Colômbia, encontramos muitas matérias sobre o trabalho de González, que construiu sua carreira baseada fortemente no cenário colombiano.

Desde os anos 1940 e 1950, a arte moderna na Colômbia experimentou o surgimento da pintura abstrata com artistas como Guillermo Wiedemann, Juan Antonio Roda, Alejandro Obregón, Eduardo Ramirez Villamizar, Carlos Rojas e Edgar Negret. Sob o forte processo de desenvolvimento e industrialização no país, a arte abstrata ofereceu um projeto nacionalista de modernização. Ao entrecruzar formas modernas alusivas à tecnologia e à indústria com formas geométricas de inspiração pré-colombiana, a arte abstrata foi um elemento utilizado para legitimar os ideais de progresso e o legado ancestral da cultura nacional (Ponce de León, 1998). E na contramão dessa linguagem, Beatriz González começa a trabalhar com extensos campos de cor plana e com uma linguagem figurativa que a leva a abandonar o expressionismo abstrato a partir do final dos anos 1960. Esse afastamento de Beatriz González das formas

² Tivemos acesso a esse catálogo no Mambo.

abstratas e sua aproximação a uma linguagem figurativa estavam relacionados também a uma alteração em sua visão sobre a própria Colômbia, que se torna menos idealizada e mais definida por suas reais contradições (Ponce de León, 1998).

É importante destacar que a conjuntura da Colômbia no período de 1950 até 1980 foi caracterizada por constantes situações de disputas partidárias entre as lideranças liberais e conservadoras e pelo aparecimento de grupos guerrilheiros de diferentes orientações e origens. O pano de fundo para essa situação foi a violência. Nos anos 1950, o nível de violência do confronto entre esses grupos foi muito alto e, como consequência, milhares de pessoas morreram. Com isso, a desigualdade social se ampliou em grande escala, e a divisão do país entre urbano e rural, entre ricos e pobres, ficou mais evidente (Gómez Prada, 2018).

Sob um governo conservador, considerado por muitos uma ditadura civil, as elites liberais e facções conservadoras contrárias ao governo resolvem, na intenção de reprimir a violência, estabelecer um governo militar entre 1953 e 1957 e, depois disso, decidem que alternarão o poder a cada quatro anos com a oposição, durante quatro mandatos presidenciais, modelo nomeado Frente Nacional e que perdurou entre 1958 e 1974. No final dos anos 1960, apesar da diminuição da violência, a Colômbia não havia resolvido seus conflitos sociais. Esse regime bipartidário havia se desgastado, as iniciativas para reformas agrária, administrativa, tributária, trabalhista tinham parado antes de ser finalizadas. A situação colombiana ingressa numa fase nomeada conflito armado interno entre o banditismo e grupos de guerrilheiros, como as Forças Armadas Revolucionárias (Farc) e o Exército de Libertação Nacional (ELN) em 1964, e o Movimento 19 de Abril (M19) em 1970, para citar somente alguns dos mais significativos. Com o fortalecimento desses movimentos, os anos seguintes foram de maiores crise e violência. Nesse conflito, as vítimas foram não só os guerrilheiros e os agentes oficiais, mas também a sociedade civil, que sofreu muito com as implicações de todos os ataques (Gómez Prada, 2018).

Isso significa que toda essa conjuntura marca e determina algumas perspectivas que a artista decide adotar ao longo de sua trajetória. No caso da realidade colombiana, González tem como tema a violência. Por conta de toda essa instabilidade social, durante a década de 1970 houve na Colômbia uma grande politização do meio artístico. Duas críticas se destacam nesse momento com discursos diferentes entre si, mas ambas com influência nesse contexto: Marta Traba e Clemencia Lucena (Herrera Buitrago, 2012, p. 122).

Em 1977, Marta Traba publicou *Los muebles de Beatriz González*, ao qual tivemos acesso na Biblioteca Nacional da Colômbia. Nesse livro, Traba expõe seu modo de ver a obra de González, discute o entendimento de arte popular *versus* arte culta, a pintura como prática subversiva, a dessacralização da imagem e o consumo da obra de arte pela burguesia. Traba considera essa série de móveis de González uma das mais importantes que foram elaboradas nas últimas décadas em nosso continente. E, nesse sentido, sustenta que as questões nacionais que ali aparecem em nada interferem nas possíveis leituras nos mais distintos locais do mundo. Ao escolher trabalhar com móveis populares, a própria artista afirma que os usa como moldura de imagens para criar representações das representações. Em grande parte dessas obras, ela cria reproduções de grandes pinturas do cânone universal, utilizando cores que de alguma forma se relacionam com o gosto das pessoas para decorar suas casas (Malagón-Kurka, 2008). A artista opta por realizar um tipo de pintura distante dos padrões clássicos, sem utilização de perspectiva nem técnica alguma que esteja relacionada a esse universo.

O trabalho de González reflete um profundo interesse pela história de seu país e pelas formas de arte internacionais. Suas pinturas misturam formas populares e comerciais com referências à arte chamada de culta, explorando assuntos políticos, sociais e domésticos com igual argúcia. Em relação à série de mobiliário doméstico elaborada nos anos 1970, podemos notar que ela instaura um confronto com o que era tido como o bom gosto nas artes e estabelece esse embate por meio de humor, ironia e crítica política. A artista buscou referências nas fotografias de imprensa, em eventos públicos da sociedade colombiana, bem como na arte canônica ou local e nas gravuras das Gráficas Molinari.

Na obra *Canción de cuna* (Figura 1), inspirada em uma imagem das Gráficas Molinari, a artista pinta um berço feito em metal. Ela faz uso de cores fortes e chapadas, seu desenho não segue nenhuma lei da perspectiva. Pelo contrário, não há profundidade, nem harmonia, tampouco contornos delineados. Trata-se da imagem de uma mãe segurando um bebê em seu colo ao lado de um coelho. Uma mulher branca e de cabelos castanho-claros, e um filho branco e loiro, padrão racial distante da maior parte da população colombiana. Nesse sentido, percebemos uma crítica leve e bem-humorada tecida pela artista.



Figura 1
Beatriz González, *Canción de cuna*, 1970, esmalte sobre lâmina de metal, ensamblada em móvel metálico, 70 x 150 x 105cm
Coleção particular, Bogotá

Em 1968, no 24º Salão de Maio, no Museu de Arte Moderna de Paris, apenas dois anos antes da criação desse berço de González, a artista Lea Lublin (1929-1999) realiza a performance *Mon fils*. Na Figura 2, podemos ver alguns registros fotográficos dessa performance, em que a artista cuida de seu filho Nicholas, na época com sete meses. Além de colocar o berço da criança no espaço expositivo – como também o fez a artista colombiana – durante a performance Lublin amamentou, trocou fraldas, ninou, brincou, realizou todas as tarefas maternas, como se estivesse em sua casa, colocando, portanto, atividades tradicionalmente feitas no âmbito doméstico para ser realizadas e vistas no espaço expositivo. Embora no caso de González não haja performance, é interessante observar que em ambas as obras o berço e o tema da maternidade ganham “*status artístico*” e, conseqüentemente, um valor que historicamente não possuem.

Arte & Ensaios
vol. 28, n. 43,
jan.-jun. 2022



Figura 2
Lea Lublin, *Mon fils*, 1968,
fotografias da performance
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/mon-fils-my-son>

Na obra *Baby Johnson in situ* (Figura 3), de 1973, dentro de um carrinho de bebê de vime, a artista reproduz a propaganda de uma marca de produtos para higiene infantil cuja imagem comercial é uma criança branca, de olhos azuis, saudável, de classe média alta e cujo país de origem é os EUA, tendo em vista que a propaganda lá foi produzida. Essa obra é completamente abarcada pela ironia, a começar pelo título bilíngue que brinca com a disparidade entre os contextos socioculturais sugeridos. Novamente, percebemos essa crítica atravessada por questões de raça em relação às propagandas que não representam em nada a população colombiana. Ademais, em relação aos aspectos plásticos, a artista mantém a figura sem volume, sem profundidade e contornos e o uso de cores chapadas. Embora o bebê esteja longe de representar o país de origem da artista, as cores utilizadas e o próprio carrinho de vime, incorporam aspectos da cultura local.

Figura 3
Beatriz González, *Baby Johnson in situ*, 1973,
esmalte sobre lâmina de metal ensablado em
carrinho de bebê de vime,
45 x 30 x 70cm
Fonte: <https://bga.unian-des.edu.co/catalogo/files/show/523>



As fotografias que circulam na imprensa são de grande interesse para Beatriz González por duas razões: do ponto de vista visual e plástico, elas acabam indicando a preferência por espaços planos e figuras sem volumes; sob a perspectiva temática, essas imagens demonstram as ideologias e os fetiches do imaginário coletivo da população colombiana. Apesar de alguns críticos reforçarem a presença do *kitsch* nessa série de González, Traba (1977) alerta para o fato de que a artista traz algo novo, não sendo o *kitsch* renovador, mas repetitivo – o passado que reaparece inconvenientemente e que, acima de tudo, imita o passado.

Apesar de inúmeras vezes identificarmos semelhanças entre suas obras e produtos “pop”, uma análise mais atenta esclarecerá que também há características regionais e aspectos muito individuais. Outra ligação é com as já mencionadas apropriação e reinterpretação de obras de arte históricas, exercício comum realizado na década de 1960 por artistas na América Latina como, por exemplo, Ruben Gerchman, Fernando Botero e Nelson Leirner, e nos Estados Unidos. E na Europa podemos citar Roy Lichtenstein, Martial Raysse, Gerhard Richter e Sigmar Polke. Devemos considerar, como vimos, que o contexto social e cultural vivido por Beatriz González está longe do mundo consumista, industrializado e urbanizado que elaborou e definiu a arte pop. González se apropria de alguns elementos, como vários artistas latino-americanos desse movimento, para uma nova configuração a partir de meios do próprio contexto que o fabrica.

O processo de criação de todo o mobiliário dessa série ocorre da seguinte maneira: a artista faz a pintura em chapas de metal e, posteriormente, as monta em móveis adquiridos em mercados populares, que vêm com decorações que imitam texturas e materiais como mármore e madeira. Ela procura reproduzir a fatura impessoal de pinturas industriais, mas com a laboriosidade e o espírito paródico da simulação (Traba, 1977).

Em *Camafeo* (Figura 4), Beatriz González pintou sobre a chapa de metal de uma cama um retrato do famoso compositor Beethoven. Ela se inspirou em um recorte do periódico *El Tiempo*. Apesar da seriedade do retrato, a representação que a artista faz desloca essa formalidade do compositor que aparece com cores chapadas e vivas, em um desenho sem volume e emoldurado numa cama toda decorada com flores. É como se González tivesse tornado Beethoven um pouco colombiano.



Figura 4

Beatriz González, *Camafeo*,
1971, esmalte sobre lâmina
de metal, ensablada em
móvel metálico,
125 x 100 x 75cm
Coleção do Museu de Arte
da Universidade Nacional
da Colômbia, Bogotá

Outra artista colombiana que nesse mesmo período trabalha com objetos domésticos é Feliza Bursztyn, que nasceu em Bogotá em 1933 e foi a primeira escultora de sucata da Colômbia. Suas obras se constituem como uma ruptura provocativa e engenhosa que rapta o caos e o absurdo da sociedade colombiana. Suas obras *Las Camas* (1974) e *La Baila Mecánica* (1979), além de possuir música e movimento, constituíram uma atmosfera totalmente envolvente para o espectador que não tinha como ficar indiferente aos metais dotados de humanidade. A Figura 5 mostra uma obra que foi exposta, em 1974, em sua exposição *Las camas*. Nessa ocasião, a artista fez uma instalação com camas equipadas com motores e bandas de aços, e todas estavam cobertas com colchas de cetim que remetem aos panos usados para cobrir as imagens da crucificação durante a Semana Santa. Juntamente com as oscilações das camas que faziam alusão aos movimentos sexuais, havia também uma composição eletroacústica. Na primeira exposição dessas camas, houve uma recepção alvoroçada por parte de público e crítica.



Figura 5
Feliza Bursztyn, *Cama*,
1974, sucata, máquina,
colcha de cetim
Fonte: <https://www.banrep-cultural.org/coleccion-de-arte/obra/serie-camas-ap5107>

Feliza Bursztyn fez várias camas que funcionavam da mesma forma, mas tinham a colcha de cetim de cores diferentes. As duas artistas trabalharam com camas no mesmo período. González partiu do uso de imagens populares ou canônicas para pintar suas obras, já Bursztyn aboliu de sua série as figuras. As camas de González não chegam a ser sucatas como as de Feliza, mas em ambas as séries a mobília era velha. No caso da primeira, ela restaurava e deixava o móvel com a aparência de novo, já a segunda criava um mecanismo de movimentação que cobria com colcha de cetim. As duas artistas partiam de artefatos domésticos para elaborar suas obras, mas os temas eram distintos, bem como os processos criativos. Nos dois casos, entretanto, as camas eram centrais.

A obra *Naturaleza casi muerta* (Figura 6) reproduz uma imagem das Gráficas Molinari que retrata Cristo reclinado sobre a cruz com algumas flores. A artista representa essa imagem em cima de uma cama que parece ser de madeira, embora seja de metal. Seu Cristo é azul, a pintura é chapada, as cores são fortes, o desenho não tem contorno nem profundidade. Esse jogo bem-humorado entre parecer e ser não se limita a transformar a aparência de uma cama, mas também colore o Cristo com cor que não existe para seres humanos no mundo real – isto é, parece de madeira, mas é metal; parece Cristo, mas é azul. O título faz referência direta àquilo a que também a imagem remete: o momento da crucificação de Jesus.



Figura 6
Beatriz González, *Naturaleza
casi muerta*, 1970, esmalte
sobre lâmina de metal,
ensablada em móvel metá-
lico, 125 x 125 x 95cm
Coleção do Museu de Arte
Moderna de Bogotá

Em todas as obras dessa série, Beatriz González mantém certas preferências cromáticas e, sobretudo, sua inclinação por materiais brilhantes, texturas falsas, ornamentos que, em geral, a população de classe mais baixa da Colômbia apreciava e utilizava naquele momento. A opção por *designs* populares também a afasta da arte considerada culta. Ao mesmo tempo, a artista propõe e realiza modificações nessas mobílias para que, de alguma forma, se relacionem visualmente com a arte dita culta. Ou seja, esses objetos domésticos com origem popular passam por um processo de transformação e individualização mediante métodos artísticos manuais, se tornam obra de arte e, em alguns casos, passam a representar obras de arte canônicas da história da arte, como é o caso de *A última ceia* (1495-1498), de Leonardo da Vinci.

Figura 7

Beatriz González, *La última mesa*, 1970, esmalte sobre lâmina de metal ensamblada em mesa metálica, 105 x 205 x 75cm
Coleção particular, Bogotá



Trata-se de pintura sobre parede realizada por Leonardo da Vinci, entre 1494 e 1497, no refeitório do Convento de Santa Maria Delle Grazie, em Milão. A obra possui grandes dimensões (4,60 x 8,80m) e é mundialmente conhecida. Representando o momento bíblico em que Cristo compartilha sua última refeição com os discípulos, essa pintura possui composição rigorosa e equilibrada. *A última ceia* é também uma das obras de arte mais reproduzidas e copiadas em inúmeros e distintos meios. No caso de González, ela usou como referência uma reprodução realizada pelas Gráficas Molinari. *La última mesa*, de 1970, foi pintada sobre mesa

de metal, mas que parece ser de madeira. Novamente, a artista faz uma representação com cores chapadas, sem volume, profundidade e contornos definidos, muito diferente da de Leonardo da Vinci. O título da obra de González, além de fazer referência ao título da obra de da Vinci, traz uma dose de humor.

Há outras obras interessantes em que a artista representa obras canônicas da história da arte, como *O banho turco ou fabricantes de mármore*, de 1974, e *Naci en Florencia cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)* e *Santa Cópia*, de 1974. As questões trazidas nessas obras são semelhantes às de *A última ceia*. Em *Penteadeira cheia de graça*, de 1972, a artista reproduz a *Virgen de la Silla* (1513-1514), do artista renascentista italiano Raffaello Sanzio – pintura a óleo de formato redondo que mostra a Virgem Maria abraçando o Menino Jesus enquanto João Batista observa com devoção. Maria não possui o formato geométrico nem o estilo linear das madonas que o pintor havia realizado até então; ela é feita com cores mais quentes. Essas cores são ainda mais intensificadas na obra de González e, apesar da técnica utilizada pela artista na pintura não se assemelhar em nada com a de Rafael, ela monta cena muito parecida com a original. No mesmo sentido das demais obras, usa cores vivas, e sua pintura é chapada, não possui volume. Marta Traba (1977) afirma que, ao inserir nessa mobília doméstica obras canonizadas, a artista realiza um processo de sua dessacralização.

Em 1971, na obra *Saudações de São Pedro*, ao trabalhar com as imagens dos três papas ou de Kennedy, Beatriz González, mais uma vez, aponta para sua crítica: mexer com fetiches criados pela sociedade e projetados mecanicamente para a massa, que os absorve sem resistência. Semelhantemente aos móveis anteriores, ela cria essas representações com os mesmos elementos imitativos utilizados em mesas e camas pela população mais pobre da Colômbia. A artista vai contra a representação convencional da imagem, e sua contradição é tanto mais violenta quanto mais se trata de imagens apresentadas nos meios de comunicação de massa por uma visão favorável e enobrecedora. A versão da artista deforma e desconstrói esse tipo de perspectiva e reposiciona essas figuras. Assim, acaba por destruir o discurso imerso na imagem considerada “bela”.

Lavagem e uso de Botticelli, criada em 1976, teve como referência a Vênus da obra *Nascimento de Vênus*, de Botticelli, elaborada entre 1482 e 1485, um ícone do Renascimento italiano. Antes de criar essa tela, Sandro Botticelli pintava

especialmente cenas bíblicas, mas após uma viagem a Roma, onde entrou em contato com muitas obras da cultura greco-romana, tocado pelo que viu, começou a trabalhar com temas da mitologia. Na cena de Botticelli, vemos à esquerda da tela, abraçados, o deus do vento, Zephyrus, e uma ninfa, que ajudam Vênus ao assoprar em direção à terra. Do lado direito do quadro a deusa Primavera espera Vênus para a envolver em um manto florido. A concha, na iconologia, representa a fertilidade e o prazer, e sua forma faz referência ao sexo feminino. Embora sejam inúmeros os elementos e suas simbologias, nosso objetivo aqui não é fazer uma análise da obra inteira, mas focalizar mais a Vênus de Botticelli para pensar a de González, pintada numa toalha. Ambas estão nuas, e apesar de a figura de González não possuir detalhes tem contornos bem parecidos com aqueles que Botticelli atribuiu à sua. A do pintor renascentista ocupa o centro da tela, em gesto visando encobrir sua condição desnuda: a mão direita tenta cobrir os seios, e a esquerda procura esconder suas partes íntimas, juntamente com seus longos cabelos ruivos. Em termos de forma, vemos uma obra com harmonia, a construção equilibrada dos corpos e de toda a cena, além da elaboração da técnica da perspectiva e da profundidade.

A obra de González, como mencionamos, não reproduz a cena toda, apenas a Vênus. Apesar disso, há semelhanças na iluminação e no destaque dado por Botticelli a Vênus. Novamente, o título é elaborado com humor e ironia e, de certa forma, a dessacralização da obra vai desde o título até seu suporte, uma toalha, tradicionalmente em nada relacionada com o universo artístico. González transforma o espaço ilusionista da Renascença em um espaço experiencial; separa o conceito de pigmento da noção de óleo ou acrílico e transforma o pincel em um pincel de artesanato. Ademais, critica o conceito de originalidade ao transformar imagens criadas por outros e põe em xeque a ideia de autoria, pois trabalha com artefatos feitos também por outras pessoas em um ambiente tradicional ou industrial. Sua obra contempla questões locais e particulares ao mesmo tempo que carrega em si o global.

Cortina para el baño de la Orangerie (Figura 8), por se tratar de obra realizada com materialidade perecível, foi destruída depois de exibida durante sete anos. A obra foi construída com o tipo de plástico que em muitas casas mais simples é utilizado para fazer o *box* do banheiro. A artista pintou nuvens sobre esse plástico e o colocou nas paredes de um museu. São 20 metros de plásticos

simulando a cortina de um banheiro, e a ideia de trabalhar com material perecível e de consumo vai no sentido de dessacralizar a obra de arte. A artista não utiliza suportes tradicionais para a imagem, e conceitos de belo e arte culta são colocados em xeque quando críticos e visitantes se deparam com uma “cortina de plástico” exposta no museu.



Figura 8
Beatriz González, *Cortina para el baño de la Orangerie*, 1978, pintura de PVC sobre plástico, 2,5 x 20m, destruída

Decoração de interiores, de 1981, também feita em formato de cortina, foi elaborada a partir de uma fotografia feita por Rojas e veiculada em um jornal colombiano. A legenda do jornal informa que o registro mostra o momento em que dona Zoraide Jaramillo de Plata, em sua casa, oferece um jantar *black-tie* em homenagem ao presidente Júlio César Turbay e dona Nydia Quintero de Turbay. No primeiro plano da foto, da esquerda para direita, vemos o presidente, a anfitriã e outros convidados, todos com uma folha na mão cantando uma canção. A obra possui 2,70m de altura e 70m de extensão. Ao longo desse comprimento,

o registro é repetido inúmeras vezes. Observamos um movimento de dessacralização da obra exibida em suporte que, tradicionalmente, não se relaciona com o universo artístico: uma cortina, objeto de consumo, além de reproduzir imagem retirada dos meios de comunicação de massa.

Considerações finais

Com uma dose de ironia, ao longo dessa série a artista recuperou as pinturas de cores vivas, as estampas populares consideradas cafonas e as modificou em formas enérgicas que exacerbam o banal do cotidiano. A dinâmica de seu trabalho sugere muitos aspectos e oferece interessantes pontos de comparação, mesmo que indiretamente, com alguns de seus contemporâneos nova-yorkinos. Por exemplo, seu trabalho tem paralelos com o de Andy Warhol. Ambos lidam com material popular semelhante, de tragédias de jornais, e capturam suas imagens em formas de arte menores (Warhol em telas de seda industrial, González em móveis baratos).

Além disso, toda essa mobília doméstica, advinda de classes populares, com técnica de pintura questionável para aqueles que a consideram jocosa, invade e ocupa o espaço de visibilidade da chamada arte erudita. É nos grandes museus, espaços elitizados e de legitimação, que camas, mesas, cabeceiras, carrinhos de bebê de latão são exibidos. É importante mencionar que, ao transformar essas imagens em formas planas e desproporcionais, esse trabalho terminou como uma desobediência cultural que apresentou para públicos não estudados, objetos e representações muito mais próximos do seu cotidiano. Consequentemente, sua transgressão plástica trouxe consigo, embora não objetivasse tal feito, uma transgressão social cuja força está em não distanciar dois discursos políticos em busca de uma relação muito direta com o espectador. Assim, aproximar o público e libertar o artista foi uma consequência da obra dessa artista (Traba, 1977).

Em 2018 foi inaugurado, em formato digital, um trabalho realizado pelo Banco de Arquivos de Arte Digital da Colômbia (Badac) da Faculdade de Letras da Universidade dos Andes, um catálogo com cerca de 1.300 imagens da produção de Beatriz González e a seu respeito. Em meio a essas imagens há obras, esquetes e referências gráficas. O objetivo desse projeto foi elaborar uma

plataforma de acesso gratuito a serviço da comunidade acadêmica e do público em geral. Tomamos conhecimento desse catálogo em nossa pesquisa de campo na Universidade dos Andes, em Bogotá. Além de ter enorme riqueza de informações sobre toda a trajetória dessa artista, ele ainda disponibiliza as imagens em alta qualidade. Desde o final dos anos 1960, González iniciou a construção de um arquivo sobre seu próprio trabalho, que consistia em milhares de cartões com fichas técnicas detalhadas das obras, referências imagéticas e fotografias correspondentes. Todo esse material foi utilizado como fonte para criação dessa base de dados.³

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco é doutora e mestra em artes visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, na linha de História, teoria e crítica.

Referências

BRYSON, Bill. *Em casa: uma breve história da vida doméstica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARVALHO, Vania Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1986].

GÓMEZ PRADA, Jaime Alonso. *Tres propuestas plásticas en el arte colombiano del siglo xx: Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo. convergencias y divergencias*. Tese (Doutorado em ciências sociais e humanas) pela Universidade San Cristóbal, Chiapas, 2018.

³ Informações retiradas do site do catálogo, disponível em: <https://bga.uniandes.edu.co/>.

HERRERA BUITRAGO, María Mercedes. Marta Traba y Clemencia Lucena: dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta. *Memoria y sociedad*, v.16, n.33, p. 121-134, 2012.

HODDER, Ian (ed.). *Symbolic and structural archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

MALAGÓN-KURKA, María Margarita. Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 31, p.16-33, 2008.

PONCE DE LEÓN, Caroline. *Qué honor estar com usted en este momento histórico*. Catálogo de exposição. Nueva York: El Museo de Barrio, 1998.

TILLEY, Christopher. Objectification. In: TILLEY, Chris et al. (eds.). *Handbook of material culture*. London: Sage, p. 60-73, 2008.

TRABA, Marta. *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977.

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em maio de 2022.

Como citar:

REBESCO, Vanessa Lúcia de Assis. Mobiliário doméstico, dessacralização da arte, ironia e humor: a produção de Beatriz González na década de 1970. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 147-168, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>